9 788822 907141
ISBN 978-88-229-0714-1
ISSN 2704-7598 € 18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 5

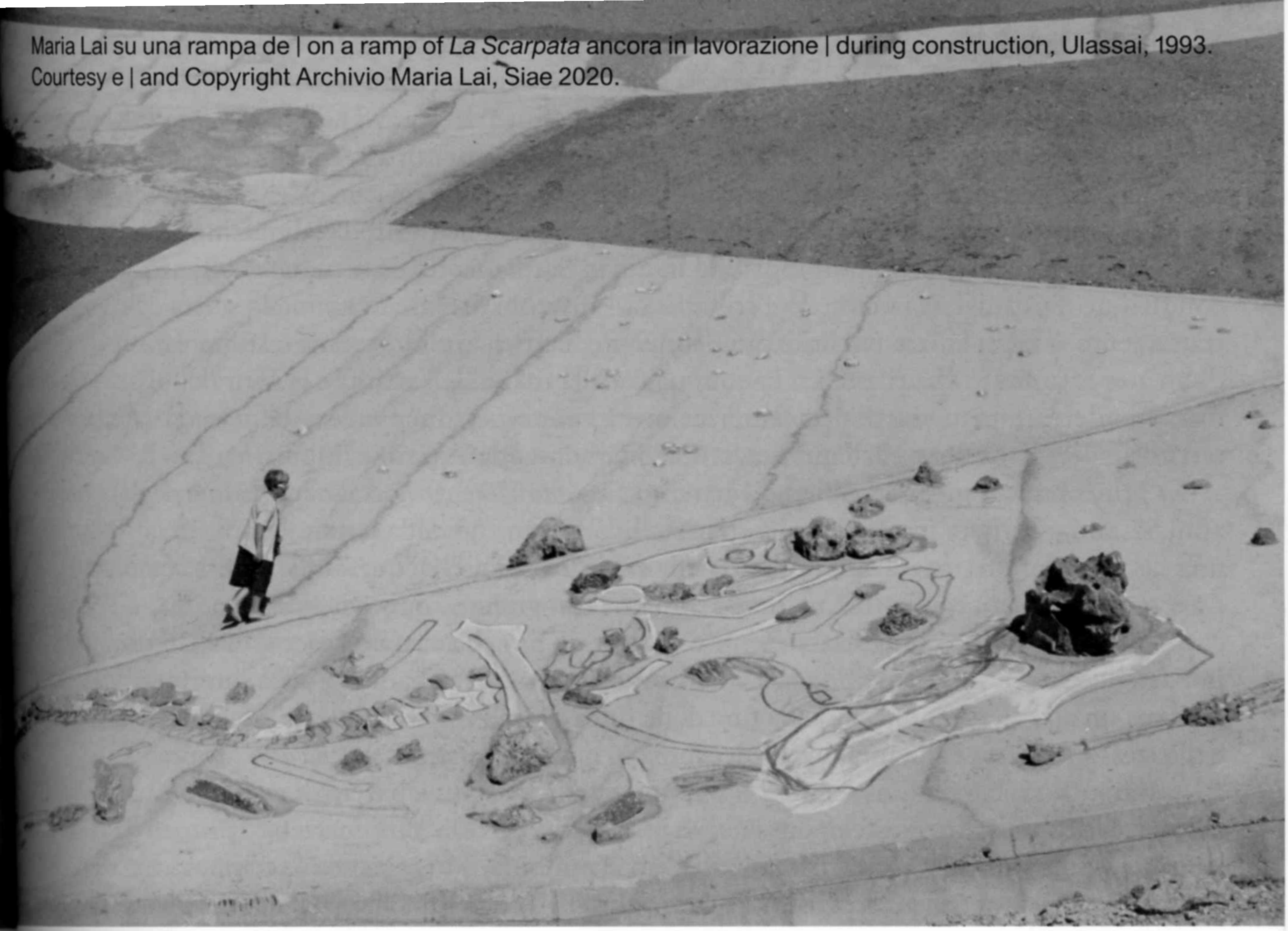
MOBY DICK: AVVENTURE E SCOPERTE

Autunno | Inverno 2021
Rivista di architettura, arti e teoria

Maria Lai. Disperdersi nell'opera

Luigia Lonardelli

Maria Lai. Trickling Away in the Work



Maria Lai su una rampa de | on a ramp of *La Scarpata* ancora in lavorazione | during construction, Ulassai, 1993.
Courtesy e | and Copyright Archivio Maria Lai, Siae 2020.

INSULARE

Maria Lai (Ulassai, 1919 - Cardedu, 2013) con la sua opera ha attraversato tutta la ricerca artistica del secondo Novecento italiano, la sua capacità immaginifica ha saputo traghettare il suo lavoro verso le nuove pratiche comunitarie del nuovo millennio. Pur rimanendo volutamente appartata dal sistema di accreditamento internazionale, Lai ha sviluppato un personale esperanto che alla consapevolezza del linguaggio e della tradizione del suo contesto di provenienza, l'Ogliastra, ha sapientemente unito l'elaborazione di un lessico universalmente comprensibile in cui la Sardegna diventa metafora di una condizione di insularità personale e collettiva[1]. L'articolo prende in esame la scelta e il trattamento di alcuni materiali utilizzati e da lei prediletti, leggendoli come testimonianze di un atteggiamento che rivendica l'anonimato della mano dell'artista e la scelta di intraprendere un percorso di deculturizzazione e *unlearning* funzionale a definire un territorio di ricerca libero da ogni precondizionamento identitario e linguistico.

La prima prova a misura ambientale in cui si cimenta Lai è rintracciabile alla fine degli anni Settanta; l'artista inserisce un cavo metallico all'interno della parete esterna di una casa di Selargius, paese ora inurbato nella città di Cagliari. Di quest'opera, nota come *Casa cucita* e in seguito distrutta, rimane solo una fotografia in cui è visibile come il cavo, infilato a intervalli regolari nel muro, simuli un filo che entra ed esce dalla parete imbastendo una traccia possibile per una futura ricucitura. A ribadire questa interpretazione, un ago viene conficcato alla fine della linea di imbastitura. Questa simulazione dello stesso soggetto è ripetuta diversi decenni più tardi nell'opera *La strada delle capre cucite* a Ulassai, realizzata con filo elettrico e grappe metalliche su una parete di cemento all'entrata del paese. In queste opere si legge in filigrana tutta la tensione verso la costruzione di un disegno volutamente flebile e di cui si può solo tratteggiare una temporanea imbastitura. D'altra parte l'utilizzo di materiali come il cemento, l'intonaco, il cavo metallico e il filo elettrico richiama un vocabolario di base, da maestranza, che non ha il desiderio di uscire dall'anonimato del suo essere in primis "prodotto", utilizzando un linguaggio comune, la cui banalità è quanto mai necessaria: la parete, tra il grigio del cemento e il bianco operato per suggerire colpi di luce come quelli di un lenzuolo al vento, si avvale, oltre al tondino di ferro, di fili di alta tensione che ne prolungano il segno. Ma non hanno il compito di portare elettricità, devono solo formare nodi e grovigli per rendere incerte e complicate le cuciture[2].

Questa ricerca di depotenziamento del gesto artistico, così da avvicinarlo il più possibile alla vita di tutti, attraversa larga parte dell'opera di Lai e diventa evidente a partire dagli anni Settanta. La prima forma di anonimato[3] è riferibile ai *Pani*, sculture in pasta di pane, che richiamano le forme di quelli delle feste studiati proprio nel corso del decennio da Alberto Mario Cirese all'interno di una ricerca portata avanti dalla Scuola

Maria Lai (Ulassai, 1919 - Cardedu, 2013) holds a place of prominence in the Italian artistic research of the second half of the 20th century, her imaginative genius propelling her work towards the innovative community practices of the new millennium. While deliberately keeping a distance from international art circles, Lai developed a universal idiom which expertly combined the language and traditions of her place of origin, Ogliastra, with a new globally understandable lexicon in which Sardinia becomes the metaphor for a condition of personal and collective insularity[1]. This article examines the selection and manipulation of some of her preferred materials interpreting them as emblematic of a stance that affirms, on the one hand, the anonymity of the artist's hand, and, on the other, the choice to embark on a path of deculturisation and unlearning in order to define a research territory free from identity and language bias.

In Lai's first experiment in social practice at the end of the 1970s, the artist fitted a metal cable inside the external wall of a house in Selargius, a town now amalgamated in the larger urban area of Cagliari. The sole remaining photograph bearing witness to this subsequently destroyed work known as *Casa cucita* shows how the cable, inserted at regular intervals in the wall, simulates a stitch that goes in and out basting a possible line for future mending. A needle pinned to the wall at the end of the basting line underscores the work's meaning. The same subject recurred several decades later in the work *La strada delle capre cucite* in Ulassai, this time using electric wires and metal clamps on a concrete wall at the town entrance. In these works, we sense all the tension towards the creation of a deliberately faint design that can only be outlined with a temporary basting. On the other hand, the use of materials such as concrete, plaster, metal cable and electric wire evokes the basic vocabulary of craftsmanship, which does not strive to get out of the anonymity of its being primarily a 'product', but uses a common language whose ordinariness is more necessary than ever: the wall, between the grey concrete and the white plasterwork suggesting flashes of light like those of a sheet in the wind, makes use of – in addition to the iron rod – high voltage wires that prolong its silhouette. But they are not there to bring electricity, they need only form knots and tangles to make the seams uncertain and complicated[2].

Emerging clearly in the 1970s, such deliberate weakening of the artistic gesture aimed at bringing it as close as possible to the everyday life of a community characterises large part of Lai's work.

antropologica di Cagliari e confluita nella pubblicazione *Pani tradizionali. Arte effimera in Sardegna*[4] (1977). Il pane diventa così una modalità per proporre l'operazione artistica come precipitato finale di una tradizione millenaria. Nella creazione dei pani delle feste, da sempre assegnata alla comunità femminile, la mano è presente come variazione all'interno di un quadro linguistico codificato, ma in cui è tuttavia accettata la variazione e la variabilità dell'eccezione. Inseriti in un sistema di norme mutabili e adattabili alle situazioni, i pani delle feste simboleggiano per l'artista il procedere di una ricerca sempre in bilico fra privato e pubblico, anonimato ed espressione individuale, personale e collettivo. Nella creazione dei *Pani* viene profondamente rivisto anche il magistero dello scultore Arturo Martini, di cui Lai è allieva dal 1943 al 1945 all'Accademia di Belle Arti di Venezia, che aveva paragonato la scultura a un pane che lievita, inserendo questa osservazione all'interno di una ampia riflessione sulla possibilità del perdurare della ricerca scultorea nel mondo moderno. In un testo del 1977 l'artista e critica Mirella Bentivoglio individua per prima questa connessione fra la ricerca sui *Pani* e Martini:

> il tempo lievita nei nostri corpi all'interno, irradiandosi in tutte le direzioni, col calore e con l'acqua, nell'utero materno come in un forno. [...] Le opere di Arturo Martini non venivano vuotate a posteriori, prima di essere cotte; egli modellava la creta dal di dentro intorno ad una cavità, in modo che la forma si sviluppasse appunto "come il pane che lievita".[5]

Ogni operazione scultorea, fin dalle prime conosciute, porta con sé la conoscenza del processo di cottura così da garantire alla forma creata di poter sopravvivere al passare del tempo. Una esigenza che si va raffinando nel corso dei secoli, ma il cui processo di base sostanzialmente non cambia. Lai vede nella cottura del pane una evidente analogia con questo processo, individuandone una peculiarità: in primis nel controllo della fase di cottura, competenza che è facilmente acquisibile, poi nell'essere rimasto relegato in un ambito di espressività considerato inferiore. La non durabilità di queste sculture – se ne conservano pochi esemplari – e la difficoltà di prevederne le reazioni chimico-fisiche nel tempo rendono la loro portata semantica particolarmente interessante. Di fatto l'artista realizza opere che sa già destinate a non durare ponendo l'attenzione su un fenomeno sociale che vede i pani delle feste come espressione di una comunità femminile a cui si concede di potersi esprimere in forme che non hanno possibilità di sopravvivere al passare

The first form of anonymity[3] can be traced to the *Pani*, bread dough sculptures inspired by loaves baked during feast days, which were studied in the course of the decade by Alberto Maria Cirese as part of a research project carried out by the Anthropological School of Cagliari, whose results were disseminated in the publication *Pani tradizionali. Arte effimera in Sardegna*[4] (1977). Bread thus becomes a way to propose the resulting artwork as the final precipitate of a thousand-year-old tradition. In the creation of the festive loaves – a task traditionally entrusted to women – the hand is present as a variant within a codified linguistic framework, in which the variant and variability of the exception is however accepted. Part of a system of rules that are changeable and adaptable to situations, the festive loaves symbolise for the artist the progress of an exploration always poised between private and public, anonymity and individual expression, personal and collective. The *Pani* also constitutes a re-elaboration of the teachings of sculptor Arturo Martini, Lai's tutor at the Academy of Fine Arts in Venice from 1943 to 1945, who had compared sculpture to rising bread in the context of a broad reflection on whether sculptural research would endure in the modern world. The connection between research on the *Pani* and Martini was first identified by artist and critic Mirella Bentivoglio in an essay from 1977:

> time rises within our bodies, radiating in all directions, with heat and water, in the maternal womb as if in an oven. [...] Arturo Martini's works were not emptied afterwards, before firing; he modelled the clay from within around a cavity, so that the shape developed precisely 'like rising bread'.[5]

Each sculptural operation, from the very first known to us, carries the knowledge of the firing process, which ensures that the created shape survives the passage of time. This is a requirement that has been refined over the centuries, but whose basic process has not changed substantially. Lai sees in bread making a clear analogy with this process, identifying a shared peculiarity: firstly, in the control of the cooking phase, which is a skill that is easily acquired; secondly, in this action having been relegated to what is considered a lower area of expressiveness. The non-durability of these sculptures – only few specimens are preserved – and the difficulty of predicting their chemical-physical reactions over time make their semantic scope particularly interesting. In fact, the artist creates works she already knows are not destined to last by focusing on a social phenomenon where festive bread is the creation of a female community allowed to express itself in ways that have no chance of surviving over time. The subjects portrayed, children or foetuses that the artist commonly used to call 'pupi', refer to the archetype of creation, but also to the figure of Maria Pietra, the woman-sorceress who, in the story by Sardinian writer Salvatore Cambosu, knows the words to bring the dead back to the realm of the living, and after losing her son kneads bread with her tears[6]. Maria Pietra thus embodies the artist-mother, at once creator and guardian of the ambiguity of a language that can be propitious and evil at the same time. The relational artwork *Legarsi alla montagna* created with Lai's hometown community of Ulassai in the early 1980s confirms the artist's function as a shamanic presence within the group, a mere activator whose role is to establish a mechanism following

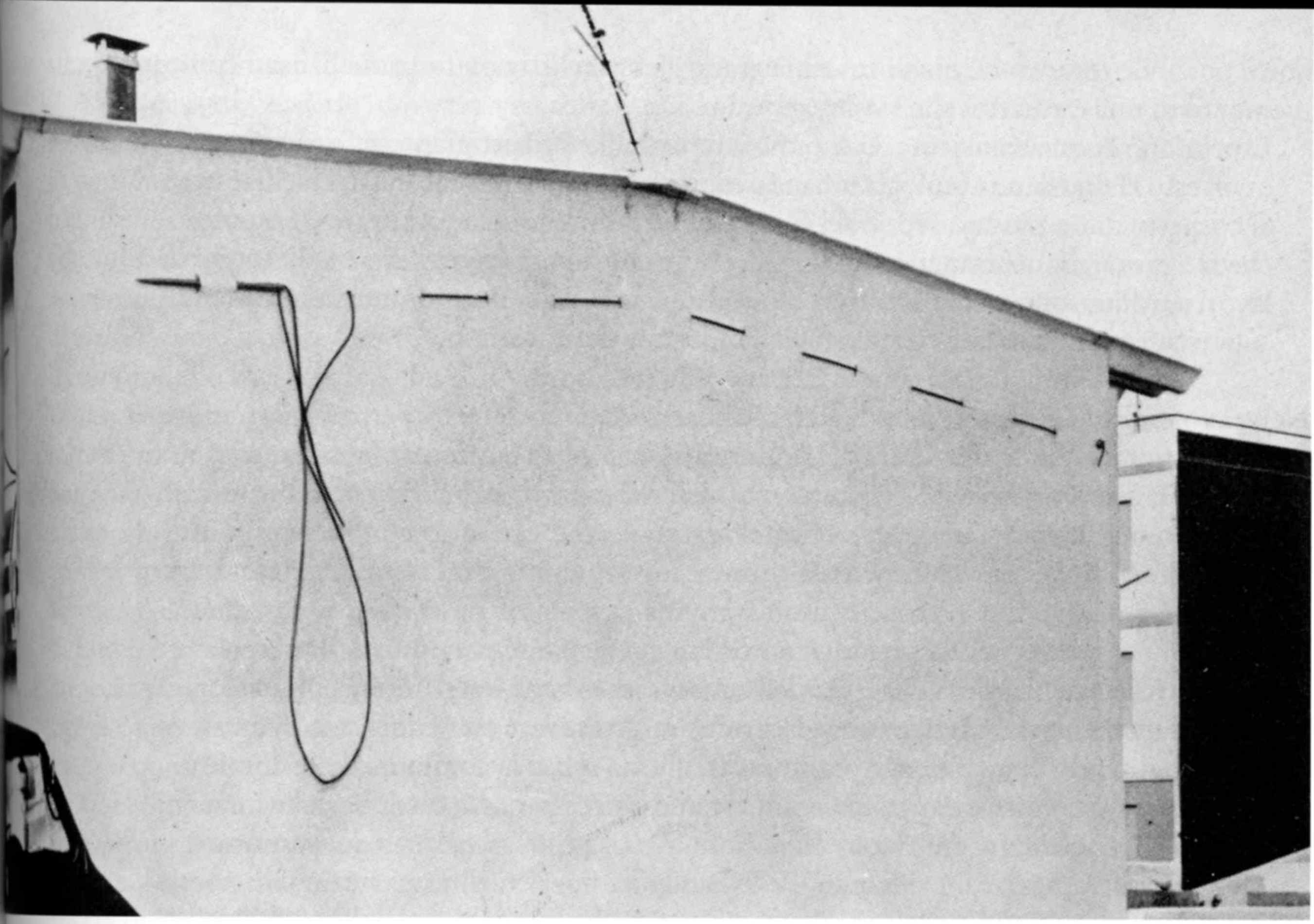
logics that are also independent of the artist herself. In this case, the materials that make up the work are a local folktale, the citizens of Ulassai, and the urban layout itself. These three elements underpinning the performative work could also function irrespective of the artist, whose presence is only required to identify a code the community can rely on to find a common understanding[7]. Lai disappears almost completely from the creation process, and indeed her main objective seems to be precisely to blend in with the community by assuming, on the one hand, the role of a tutelary deity, and on the other, proposing herself as an ordinary person who merely certifies reality. Once again, Lai's dispersion within the community reveals the desire that had led her to claim the noble status of sculptures for her *Pani*: to construe the creative act as a natural precipitate of a long-lived tradition, as well as of relational skills which, albeit dormant, already exist within the communities involved[8]. In other situations halfway between performance and relational art, Lai would develop this ability with ever greater evidence, as in her collaboration with the theatre company Fueddu and Gestu in the choral work *L'albero del miele amaro* (1997) performed in Siliqua in the south of Sardinia, and in *Essere è tessere* in Aggius in Gallura (2008), her last performative artwork again dedicated – not surprisingly – to the theme of the loom, one of her preferred subjects. The loom in Lai becomes the symbol of a lost civilisation that cannot be recovered, but whose abandoned vestiges are left behind as the mementoes of a vanishing creativity:

> they [...] express the end, as well as the survival of craftsmanship in Sardinia, and with it the end of a human and moral ecology. But not with the nostalgia of those who find themselves in the presence of a buried past: the threads no longer weaved, the tangled, collapsing heddles and spools, those machines that become hanging trophies, totems of lost works, also bear witness to another side of the world of work and humanity that has survived, a memento of technology and of the consumer industry.[9]

Moreover, Lai identifies in the loom the extreme complexity of a skill that has lost its reason for being, swallowed up by a post-war Italy where standardisation is actively pursued in recognisable and reassuring products[10]. The forced industrialisation process of these years brings with it the denial of self-produced material, but also of all those self-managed and anonymous forms of repair and mending that characterised the life of families – authentic small enterprises that were in turn connected with extended families. Like an expanding system of concentric circles, the connection began from the single person and reached the wider sphere of the urban or territorial community, based on a system of welfare and autarchy where individual or creative expression is allowed only if it contributes to the achievement of a common goal. In this sense, the women's community is accepted as a generator of trappings, whether decorative or necessary for the primary functions of society, among which the act of baking has a significant symbolism.

Frequently, Lai's poetic titles for her works are direct quotations from poems, or dedications either to people in her circle whom she loves or to figures she admires. In the great majority of cases they do not have a title, thus sharing the condition to which traditional works are confined – unnamed manufacts that exist as simple phenomena of human civilisation. The terracotta artefacts, the small embroideries, the sewn books, the cribs in jute and metallic thread are the result of a manual dexterity that bears witness to the intimate and daily context in which these works are conceived. The artist would remember how the education received in the early years of her life was fundamental to gaining awareness of this incessant, anonymous but truly essential work entrusted to women: 'My first Academy of Fine Arts was with the women who made bread at my house'[11]. In reflecting over a childhood memory in which the mending of sheets by her grandmother[12] had appeared to her as a form of writing, Lai identifies writing as a form of acknowledgement of

del tempo. I soggetti scelti, bambini o feti che l'artista usava comunemente chiamare "pupi", rimandano invece all'archetipo della creazione, ma anche alla figura di Maria Pietra, colei che, nel racconto dello scrittore sardo Salvatore Cambosu, è la donna-maga che conosce le parole per far tornare i morti nel regno dei vivi e che, dopo aver perso il figlio, impasta il pane con le sue lacrime[6]. Maria Pietra diventa così il simbolo di un'artista-madre, creatrice, ma allo stesso tempo custode dell'ambiguità di una parola che può essere beneficio o maleficio allo stesso tempo. Il lavoro relazionale messo in atto con l'opera *Legarsi alla montagna* all'inizio degli anni Ottanta con la comunità di Ulassai, paese natale di Lai, non fa che ribadire la sua funzione come presenza sciamanica all'interno del gruppo, un attivatore semplicemente funzionale a instaurare un meccanismo che segue logiche anche indipendenti dall'artista stessa. In questo caso materie di cui è composta l'opera sono: una leggenda locale, i cittadini di Ulassai e lo stesso impianto urbanistico. I tre poli della relazione su cui si basa l'opera performativa potrebbero essere anche indipendenti dalla presenza dell'artista, la cui necessità risiede solo nell'identificare un codice su cui la comunità possa basarsi per trovare un'intesa comune[7]. Lai sparisce quasi completamente dal processo di creazione e anzi il suo obbiettivo principale sembra proprio essere questo: mimetizzarsi nella comunità rivendicando da una parte il ruolo di nume tutelare, dall'altro proponendosi come persona comune che non fa che certificare il semplice esistente. Nella dispersione di Lai all'interno della comunità si legge di nuovo quel desiderio che l'aveva portata a rivendicare la dignità di una scultura per i suoi *Pani*, la volontà di leggere l'atto creativo come naturale precipitato di una lunga tradizione e di competenze relazionali già presenti, seppur sopite, nelle comunità coinvolte[8]. Nelle altre situazioni, a metà fra performance e arte relazionale, Lai svilupperà, con sempre maggiore evidenza, questa capacità: in collaborazione con la compagnia teatrale Fueddu e Gestu nell'opera corale *L'albero del miele amaro* (1997) messa in atto nel sud della Sardegna a Siliqua e in *Essere è tessere* ad Aggius in Gallura (2008), suo testamentario atto performativo non a caso dedicato di nuovo al tema del telaio, uno dei soggetti prediletti della sua ricerca. Il telaio in Lai diventa il simbolo di una civiltà perduta che



Maria Lai, *La casa cucita*, Selargius, 1979. Courtesy e | and Copyright Archivio Maria Lai, Siae 2020.

Intervento di Maria Lai su una fotografia di *Legarsi alla montagna*. | Photograph of *Legarsi alla montagna* with Maria Lai's subsequent intervention. Courtesy e | and Copyright Archivio Maria Lai, Siae 2020.

non è possibile recuperare, ma di cui rimangono alcuni relitti non funzionali, usati come memento di una creatività che si va perdendo.

> Esprimono la fine e, insieme, la sopravvivenza del lavoro artigiano in Sardegna e con esso la fine di una ecologia umana e morale. Ma non con la nostalgia di chi si trovi al cospetto di un passato sepolto: i fili che non tessono più, le bacchette e le spole che si aggrovigliano, franano, quelle macchine che diventano trofei pensili, totem di lavori perduti, sono anche presenza di un'altra faccia della luna lavorativa ed umana, superstite, memento alla tecnologia, all'industria del consumo.[9]

Nel telaio inoltre Lai ritrova tutta la difficoltà di un saper fare che ha perso la sua ragione di essere, inghiottito da una Italia del dopoguerra che cerca la standardizzazione in prodotti che siano riconoscibili e rassicuranti[10]. Il processo di industrializzazione forzata di questi anni porta con sé la negazione del materiale autoprodotto, ma anche di tutte quelle forme di riparazione e ricucitura autogestite e anonime che contraddistinguevano la vita delle famiglie, vere e proprie piccole imprese a loro volta connesse con nuclei familiari più ampi. Seguendo una forma a cerchi concentrici, partendo dalla singola persona, arrivavano alla sfera più larga della comunità urbana o territoriale, in una logica di welfare e autarchia dove l'espressione individuale, o creativa, è consentita solo in funzione del raggiungimento di un obiettivo comune. In questo senso la comunità delle donne è accettata come generatrice di paramenti, decorativi o necessari alla gestione delle funzioni primarie della società, fra cui riveste una simbologia significativa l'atto del panificare.

Molto spesso le opere di Lai hanno titoli dal sapore poetico, dirette citazioni di poesie o dediche a persone da lei amate, idealmente o perché reali conoscenti dell'artista. Nella grande maggioranza dei casi esse non sono affatto titolate vivendo quella condizione in cui si situano le opere provenienti dalla tradizione, manufatti che non si sente la necessità di nominare; esse esistono come semplici fenomeni in cui si esplica la civiltà umana. Le crete, i piccoli ricami, i libri cuciti, i presepi in juta e filo metallico sono il risultato di una manualità continua, testimone del contesto intimo e quotidiano in cui sono stati concepiti questi lavori. L'artista ricorderà come la sua formazione nei primi anni di vita sia stata fondamentale per acquisire la consapevolezza di questo continuo lavoro, anonimo e quanto mai vitale, affidato alle donne: "la prima Accademia di Belle Arti l'ho fatta con le donne che facevano il pane a casa mia"[11]. Nel ricordo di una suggestione infantile, che l'aveva vista riconoscere una forma di scrittura nel rammendo di alcune lenzuola da parte della nonna[12], Lai individua la scrittura come forma di riconoscimento del proprio vissuto storico e personale: il rammendare è per molto tempo uno dei pochi atti, relativamente permanenti, con cui le donne possono lasciare traccia della loro funzione di riparatrici e ricucitrici resilienti. Molta parte della produzione di Lai è stata a lungo non esposta e non conosciuta probabilmente perché percepita come troppo vicina a questa

one's historical and personal experience. For a long time, mending was one of the few and relatively permanent actions through which women could leave a trace of their function as resilient repairers and menders. For a long time, much of Lai's practice was largely unknown and left out of the exhibition circuit probably because it was perceived as too close to this sphere of production, and therefore not worthy of recognition by the art establishment.

In her childhood home of Cardedu, where she retired to live more or less continuously from the early 1990s onwards, her creative genius can be glimpsed everywhere, from the wrought iron of a handrail to the painted walls of the bathroom displaying childlike themes, up to a collection of even more inventive dolls which, however, do not differ from the tradition of domestic self-production which sees in the reuse of every single scrap of material the potential for a new creation. This autarchic system reflects a society untouched by a consumption model that dictates the replacement of old materials or artefacts with new ones; Lai's attitude in this sense seems to proclaim her personal resistance to it through work in which materials are carefully preserved. In her mid-1970s sewn canvases, she outlines what are at once metaphorical and real landscapes using fabric and threads – appearing here for the first time in a predominant way – with materials, such as jersey or mattress fabric, that belong to a visual and physical everyday life which was gradually disappearing in those years. If we restricted our analysis to this instance, we might mistakenly read in the artist's attitude a ruralist and nostalgic attachment to what was by then an agonising ancient world; however, the choral and community actions that she carried out from the early 1980s onwards throw new light on these previous works.

In *Legarsi alla montagna* (1981) Lai sees in the community the possibility of getting out of the relational *impasse* that exists at the social structure level, but also between the village and the surrounding territory. Ulassai is dominated by a typical outcrop of Ogliastra rock looming over the town. The hydrogeological fragility of these places has given rise to a flourishing of folk tales and legends that lament past events involving rockfalls and landslides and, more generally,

sfera di produzione e, quindi, non funzionale a un accreditamento nel sistema artistico.

Nella casa di Cardedu, dove era cresciuta e dove si ritira a vivere in maniera più o meno continuativa a partire dall'inizio degli anni Novanta, la sua creatività si esplica, in ogni luogo: dalla battitura del ferro di un corrimano, ai rivestimenti smaltati del bagno che ospitano giochi dal sapore infantile fino a una collezione di bambole realizzate con soluzioni inventive sempre nuove, ma che non si discostano dalla tradizione di autoproduzione domestica che vede, nel riuso di ogni singolo scarto di materiale, possibilità di realizzazione sempre nuove. Questo sistema autarchico riflette una società non intaccata da un modello di consumo che sostituisce il vecchio materiale o prodotto con il nuovo; l'atteggiamento di Lai in questo senso sembra voglia dichiarare una personale resistenza attraverso un attento lavoro di preservazione dei materiali. Nelle *Tele cucite* (metà anni Settanta) delinea paesaggi, fra il metaforico e il reale, attraverso l'accostamento di stoffe e fili – che qui compaiono per la prima volta in maniera preponderante – utilizzando tessuti, come il jersey o la tela di copertura dei materassi, provenienti da una quotidianità visiva e fisica che proprio in questi anni si va perdendo. Se ci si volesse fermare solo a questa lettura si potrebbe erroneamente leggere nell'atteggiamento dell'artista un attaccamento ruralista e nostalgico a un mondo antico ormai in agonia, ma le azioni corali e comunitarie che realizza a partire dall'inizio degli anni Ottanta gettano nuova luce su questi lavori precedenti.

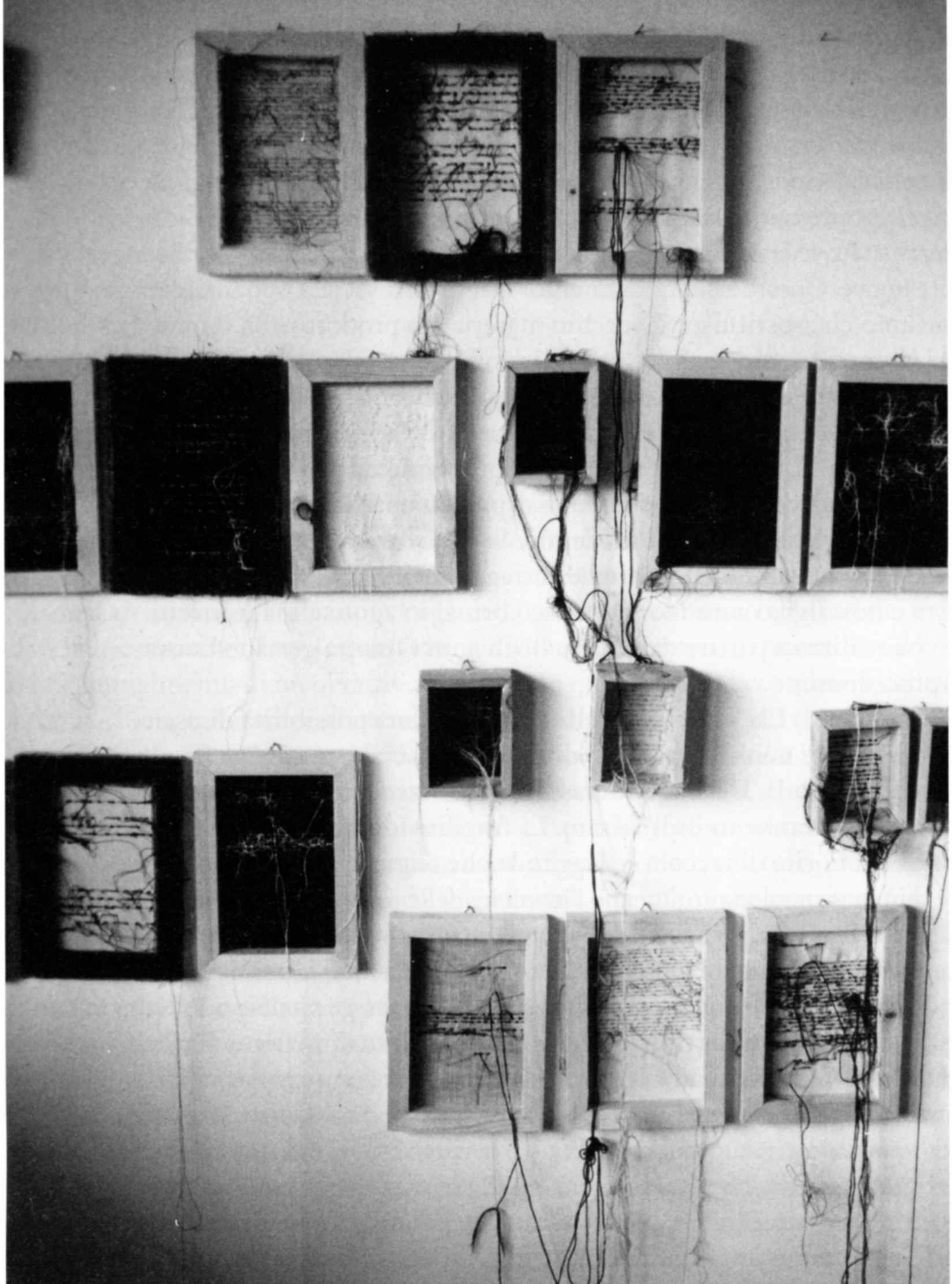
In *Legarsi alla montagna* (1981) Lai individua nella comunità una possibilità di uscire dall'*impasse* relazionale presente non solo a livello di struttura sociale, ma anche fra il paese e il territorio che lo circonda. Ulassai è sovrastata da un tacco, un affioramento di roccia tipico dell'Ogliastra, incombente sull'abitato. La fragilità idrogeologica di questi luoghi ha portato con sé un fiorire di racconti e leggende che stigmatizzano episodi di frane e smottamenti e, più in generale, sottolineano l'iconicità delle rocce di cui è costellato, così da esorcizzare la paura. Il paesaggio in cui Maria Lai cresce, e dove sceglie di tornare alla fine della sua vita, è caratterizzato da una capacità mitopoietica rara. L'artista utilizza una di queste leggende come punto di partenza per *Legarsi alla montagna*; rilevando le connessioni fra questa civiltà e il suo territorio, l'artista svolge la sua funzione di certificatrice, puntando il dito sull'esistente, più che cercando di risolvere una conflittualità.

La coscienza di una ecologia umana come necessità alla base di qualsiasi progresso è particolarmente precoce in Lai, questa peculiarità è in parte rintracciabile in una infanzia passata in un totale contatto empatico con la natura, quella natura di cui sembra conoscere il linguaggio segreto, ma anche nella consapevolezza di una persona che ha la sua formazione intellettuale più importante nel corso degli anni Settanta. Tuttavia entrambe le motivazioni spiegano solo liminalmente la potenza delle azioni sviluppate dopo Ulassai, nel corso degli anni seguenti, in particolare nei paesi sardi di Aggius, Orotelli, Siliqua e Villasimius. Questa attitudine è maggiormente comprensibile se

underscore the iconic status of the rocks dotting the outcrop, in order to exorcise fear. The landscape that saw Maria Lai grow up and return in her last years is characterised by a rare mythopoeic ability. Using one of these folktales as a starting point for *Legarsi alla montagna*, the artist reveals the connections between this civilisation and its territory, thus performing her role of certifying and pointing to the existing, rather than trying to resolve a conflict.

Lai developed at a particularly young age the awareness that a human ecology is the necessary condition for any progress. This peculiarity can partly be explained in a childhood spent in total empathic contact with nature – whose secret language she appears to understand – but also in the consciousness of an artist whose intellectual education was significantly undertaken during the 1970s. Yet these two elements are not sufficient to account for the power of the actions developed in the course of the following years, particularly in the Sardinian towns of Aggius, Orotelli, Siliqua and Villasimius. The artist's stance is more comprehensible if contextualised in a society in which the community generates well-being and malaise at the same time: well-being engendered from the exchange of relationships, goods and services; malaise caused by a closed group's profound conditioning in the development of an individual personality. All of Lai's works with the Sardinian communities played on this ambiguity, on the one hand emphasizing the potential of relationships in the creation of the work of art, on the other seeking to highlight the wariness and difficulty felt by individuals when interacting within the group[13]. Lai's predilection for elements that reflect forms of collective creativity – typical of artistic research that has used urban space in recent years[14] – always goes hand in hand with the display of totally individual expressions configured as exceptions within a given standard. A tension that reveals the inner conflicts of an ambivalent personality in search of a possible identity as an artist and as a woman[15]:

> What I was looking for, what I am looking for, is distance: to be there for everyone and not to belong to anyone. [...] I wasn't trying to be a woman or to be an artist, I wanted a chance to succeed as a human being, but this was only in my unconscious.[16]



Maria Lai, *Pagine cucite*, anni Settanta | 1970s. Courtesy e | and Copyright Archivio Maria Lai, Siae 2020.

contestualizzata in una società in cui l'elemento comunitario è allo stesso tempo portatore di benessere e malessere: benessere proveniente dallo scambio di relazioni, beni e servizi, malessere generato dai profondi condizionamenti che un gruppo chiuso causa nello sviluppo della personalità del singolo individuo. Tutte le opere con le comunità sarde giocheranno su questa ambiguità, da una parte sottolineando le potenzialità delle relazioni nella creazione dell'opera d'arte, dall'altra cercando di mettere in luce la diffidenza e la difficoltà a esporsi del singolo all'interno del gruppo[13]. La predilezione per elementi che rispecchino forme di creatività collettiva, tipici delle ricerche che utilizzano lo spazio urbano in questi anni[14], in Lai va sempre di pari passo anche con la presentazione di espressioni totalmente individuali che si configurano come eccezioni all'interno di una norma data. Una tensione che rispecchia il dissidio interiore di una personalità costantemente in bilico, alla ricerca di una identità possibile come artista e come donna[15]:

> ciò che cercavo, ciò che cerco, è la distanza: essere per tutti e non appartenere a nessuno. [...] Non cercavo di essere donna né di essere artista, volevo realizzarmi come essere umano, ma questo era solo nel mio inconscio.[16]

Negli ultimi decenni di vita, in contemporanea con le prime importanti retrospettive, l'artista inizia a prediligere un'autonarrazione che la vede come eterna bambina[17], evidenziando un carattere asessuato che rimanda agli spiritelli delle Janas, antiche divinità autoctone con il compito della tessitura che hanno sì un carattere femminile, ma in senso solo strettamente filosofico, esse impersonificano piuttosto le personalità dalla forte carica energetica nelle cui azioni non è chiaramente distinguibile il bene dal male. Nell'approcciare i grandi interventi ambientali realizzati a Ulassai negli anni Novanta e nei primi Duemila la Jana Maria Lai tende a volersi disperdere all'interno del paesaggio, quasi mimetizzando l'opera con la natura. Allo stesso tempo opere come *La strada del rito* (1992) o *La scarpata* (1993) sono funzionali alla soluzione di una problematica inerente al territorio. Nel primo caso l'opera è lavorata direttamente su un muro di contenimento accostando le tavelle in cemento con i sassi scalpellati per formare il muretto, nell'altro fornisce una soluzione formale a un punto precedentemente utilizzato come discarica. In entrambi i casi l'opera gioca su un livello di totale mimesi con la natura circostante o con le tecniche usualmente utilizzate per controllarla. La predilezione per il lavoro sul muro – oltre a quelle appena citate, le opere sempre situate a Ulassai *La strada delle capre cucite* (1992) e *Il muro del groviglio* (2005) – rimanda certamente a un modo di intendere l'opera come azione sociale. Sebbene la sua ricerca non abbia alcuna apparente tangenza con la tradizione muralista, è evidente che in essa affiorino tuttavia intenti di coinvolgimento sociale a larga scala dove il muro è parte di quel profondo atto di ripensamento del

In the last decades of her life, as the first major retrospectives of her work were held, the artist began to privilege a self-narrative poising her as an eternal child[17] with asexual characteristics modelled on the spirits of the *Janas*. These ancient indigenous deities entrusted with weaving are indeed associated with feminine qualities, but only in a strictly philosophical sense, they rather embody strong and energetic personalities in whose actions there is no clear discernment between good and evil. In approaching her land art projects in Ulassai in the 1990s and early 2000s, the *Jana* Maria Lai seemingly wishes to merge with the landscape, almost camouflaging her work with nature. At the same time, works such as *La strada del rito* (1992) or *La scarpata* (1993) are functional to the solution of a problem affecting the physical site. In the former, chiselled stones are placed next to concrete tiles set on a retaining wall; in the latter a formal solution is proposed for an area previously used as a landfill. In both cases the work is based on a notion of total mimesis either with the surrounding landscape or with the techniques customarily used to control it. Lai's choice of the wall as support – including, in addition to those just mentioned, *La strada delle capre cucite* (1992) and *Il muro del groviglio* (2005) both executed in Ulassai – undoubtedly denotes a way of conceiving art as social action. Although her research has no apparent links with the muralist tradition, it clearly attempts to achieve the large-scale social involvement in which the wall is part of the process of rethinking the support that characterises much of her work[18]. Large-scale vertical support affords Lai the possibility of giving her work the status of a manifesto, and even to occupy entire urban areas as in *Essere è tessere.*

The last decades often saw her working in collaboration with other artists or creatives, probing the limits of her own work or reviewing its dissemination. In this sense, participatory work with schools was a way of verifying a language that Lai conceived as autonomous and not in need of mediation, or for which mediation was completely introjected by the watching subject. In working with theatre companies such as Fueddu and Gestu, with the singer Ille Strazza, or with the fashion designer Antonio Marras, Lai produced a series of works that it would be improper to define without first questioning their ontology. Parts of sets, costumes, scores, decorative trappings that evoke the world of religious processions, everything becomes functional to activate a process of participation and creativity. The very predilection for the support of the sheet in the homonymous series of works and of the soft canvas proclaims the absolute antinomy with

supporto che attraversa la sua opera[18]. Nel supporto verticale in larga scala, Lai trova la possibilità di esplicitare la sua opera come manifesto, fino a occupare intere aeree urbane come in *Essere è tessere*.

Gli ultimi decenni la vedono spesso lavorare in collaborazione con altri artisti o creativi, sondando i limiti della propria opera o revisionandone la capacità di diffusione. In questo senso la progettazione con le scuole diventa una via di verifica per un linguaggio che Lai intende autonomo, senza necessità di mediazione, o dove la mediazione deve essere completamente introiettata nel soggetto guardante. Nel lavorare con compagnie teatrali come Fueddu e Gestu, con la cantante Ille Strazza, o con lo stilista Antonio Marras, Lai produce una serie di manufatti che sarebbe improprio definire, senza prima interrogarsi sulla loro ontologia. Pezzi di scenografia, costumi, spartiti, apparati decorativi che richiamano funzioni processionali, tutto diventa dispositivo funzionale all'attivazione di un processo di partecipazione e creatività. La stessa predilezione per il supporto del lenzuolo, nel gruppo di opere così chiamate, e nella tela morbida denuncia l'assoluta antinomia rispetto alla tela rigida e intelata, utilizzata comunemente per le opere bidimensionali.

Questo desiderio di entrare in contatto con la natura più profonda dei materiali è legato alla capacità di raccolta e revisione della tradizione orale, la stessa portata avanti da Cambosu – professore di italiano e latino dell'artista a Cagliari all'inizio degli anni Trenta – proprio in quel *Miele amaro* (1954) che diventerà il vangelo di riferimento per traghettare un'idea di Sardegna ancestrale nel mondo moderno. Questo libro, peraltro dettato da Cambosu all'allieva, ritrae un paesaggio rurale, urbano e sociale di cui si vanno perdendo i contorni proprio nel momento in cui essi vengono codificati, ma, allo stesso tempo, ne individua gli archetipi, le funzioni, le identità in via di ridefinizione. La copertina, disegnata dall'artista, ritrae una bambina in costumi tradizionali. In questi anni, come ha osservato Maura Picciau[19], Lai sembra chiaramente rifarsi all'afflato popolare delle litografie di Arturo Martini realizzate per *Viaggio di Europa* (1942) di Massimo Bontempelli, tuttavia nel suo approccio manca il paternalismo insito in ogni atteggiamento di matrice neorealista. Lo sguardo di Lai non ricerca nella semplicità popolare una facile soluzione ai mali del mondo contemporaneo, né indulge o porge attenzione su particolari che potrebbero risultare folkloristici: il suo enunciato, straziante nella sua elementarità, è quello di far parte a tutti gli effetti della comunità di donne che ritrae. Una rappresentazione messa in atto dal punto di vista di chi ha saputo e potuto compiere uno scarto laterale rispetto alle loro biografie, ma che comunque conosce intimamente le affezioni e le idiosincrasie dei soggetti che descrive. Anche quando la sua ricerca abbandonerà,

respect to the rigid, framed canvas commonly used for two-dimensional works.

This desire to establish a connection with the deeper nature of materials is linked to the ability to gather and review expressions from the oral tradition, also pursued by Cambosu – the artist's Italian and Latin teacher in Cagliari in the early 1930s – precisely in *Miele amaro* (1954), a highly influential work which would spread a notion of ancestral Sardinia into the modern world. This book – which, incidentally, was dictated by Cambosu to his student – portrays a rural, urban and social landscape whose contours were already vanishing as they were being codified; at the same time, however, it indicates archetypes, functions, and identities in the process of being redefined. The cover, designed by the artist, features a little girl in traditional costumes. In these years, as Maura Picciau has observed[19], Lai seemed clearly influenced by Arturo Martini's folkloric-themed lithographs published in Massimo Bontempelli's *Viaggio di Europa* (1942). However, the paternalism underlying the neo-realist matrix is completely absent in her approach. Lai's gaze does not examine the simple life of ordinary folk for an easy solution to the evils of the contemporary world, nor does it indulge or pay attention to details that may be perceived as folkloristic: its stated objective, excruciating in its elementary nature, is to be part of the community of women she portrays. A representation achieved by someone whose life has taken a different path from a shared background, but nevertheless is deeply familiar with the affections and idiosyncrasies with the subjects she describes. Even when her research discarded a clear iconic reference in the mid-1960s, these same subjects would still be legible somewhere in her works, in particular in the materials and techniques she used, in a constant tribute paid to the civilisation from which she originated.

In this sense, all of Lai's work seems to be running parallel to the folkloric inspiration of the Sardinian literature of those years, exemplified in *Paese d'ombre* (1972) by Giuseppe Dessì who was also, incidentally, a close friend of Lai[20]. The artist would often reminisce about her brotherly love with the writer, which lasted twenty years, from 1957 to 1977. Neighbours in Rome in the Monte Mario district, they would inevitably find themselves talking about art; Dessì also helped her find the titles for the drawings chosen for an exhibition organised at L'Obelisco Gallery in Rome in February 1957[21]. Each certainly sought and found in the other a distant Sardinia, affirming the importance of insularity in the formation of their identity. Lai's intentional departure from the art world in favour of the literary one is definitely partly explained by the latter's greater vocation for shedding visual reference, thus fascinating an artist who was always more interested in finding in the sign, graphic or proto-alphabetical, the rhythm of a word that becomes prose or poetry according to the works' public or private

alla metà degli anni Sessanta, un chiaro riferimento iconico, questi stessi soggetti rimarranno leggibili nella filigrana delle opere, in particolare nei materiali e nelle tecniche usate, un omaggio costante alla civiltà da cui proviene.

In questo senso tutto il suo lavoro sembra viaggiare in parallelo all'afflato popolare della letteratura sarda di questi anni, come nel Giuseppe Dessì di *Paese d'ombre* (1972) anche lui, non incidentalmente, amico fraterno di Lai[20]. Della vicinanza allo scrittore Lai parlerà più volte ricordando il loro rapporto fraterno che durerà vent'anni, dal 1957 al 1977. Vicini di casa a Roma nel quartiere di Monte Mario, si ritroveranno più volte a discutere di arte e lo stesso Dessì la aiuterà a trovare i titoli dei disegni per la mostra che realizza alla galleria L'Obelisco di Roma nel febbraio del 1957[21]. Entrambi certamente cercano e ritrovano nell'altro una Sardegna lontana, rivendicando una insularità che diventa identitaria. Il voluto allontanamento dell'artista dal mondo dell'arte a favore di quello letterario è certamente in parte spiegabile per la maggiore vocazione di quest'ultimo alla perdita di referenza visiva, cosa che certamente affascina l'artista, da sempre maggiormente interessata a trovare nel segno, grafico o protoalfabetico, il ritmo di una parola che si fa prosa o poesia a seconda dell'intento pubblico o privato delle sue opere. Come aveva scritto la critica e femminista Carla Lonzi all'inizio degli anni Settanta in *Sputiamo su Hegel*[22] le artiste che lavorano in questo momento sentono il bisogno di approntare una profonda deculturizzazione del linguaggio artistico e filosofico, in un processo di *unlearning* che per Maria Lai diventa funzionale a ritrovare, e a riproporre nell'opera, la *naïveté* della sua infanzia non scolarizzata, a contatto con la natura e con una civiltà pre-storica[23].

L'oscillazione fra prosa e poesia diventa una modalità di revisione della tenuta concettuale del lavoro, fenomeno evidente in azioni come *L'albero del miele amaro*, dove la trama di fondo è intessuta su una sapiente prosa narrativa che fa da storyboard, mentre l'intervento del singolo si esprime attraverso versi tratti da poesie, modi di dire o filastrocche. La capacità dell'artista di concepire velocemente piccole frasi, taglienti risposte cadenzate su ritmi da verseggio, attinti liberamente dal patrimonio dell'isola non può non richiamare la capacità aforistica del maestro Martini. Lo sviluppo di questa capacità le viene certamente anche dai trent'anni di docenza nelle scuole secondarie inferiori, dove riesce ad avvicinare i ragazzi alla creatività e alla storia dell'arte. La relazione che instaura nei laboratori teatrali mantiene questa capacità maieutica tipica della docenza, dove il legame che si instaura è aperto a confrontarsi con verità non conosciute all'inizio del processo. L'importanza di questa esperienza potrebbe essere confusa con un generico atteggiamento didattico, al contrario, Lai vede nell'infanzia una categoria dello spirito che non andrebbe mai abbondonata, in questo rivelando anche il suo interesse per l'opera di Bruno Munari. Nei bambini Lai scorge la potenzialità di esplicare identità

intent. As the critic and feminist Carla Lonzi wrote in the early 1970s in *Sputiamo su Hegel*[22], contemporary women artists at the time were anxious to actuate a profound deculturization of the artistic and philosophical language, an unlearning process that in Maria Lai's work is instrumental to finding and re-proposing the naiveté of her unschooled childhood in contact with nature and with a pre-historical civilisation[23].

The oscillation between prose and poetry becomes a way of testing the work's conceptual boundaries, a practice evident in actions such as *L'albero del miele amaro*, where the underlying plot is woven into a skilful narrative prose that acts as a storyboard, while individual input is expressed through verses from poems, idioms or rhymes. The artist's ability to quickly conceive small sentences and sharp responses, modelled on the rhythm of cadenced verses freely drawn from the tradition of the island of Sardinia, cannot fail to recall the aphoristic ability of her mentor, Martini. This particular talent was also undoubtedly developed over thirty years of teaching in lower secondary schools, where she succeeded in bringing young people closer to creativity and art history. The relationships she established with her students in her theatre workshops maintained the maieutic ability typical of teaching, where the bond that is formed is open to confronting truths that are not known at the beginning of the process. While the significance of this experience might be confused with a generic didactic attitude, on the contrary Lai saw in childhood a category of the spirit that should never be relinquished – in this also revealing her interest in the work of Bruno Munari. In children, Lai discerns the potential to express multiple identities through the work of art: 'the multiplied child meets the many selves of his growing up, entrusted to play, fairy tales, works of art'[24]. *Reperto* (1982) was the first public action involving children. However, as Lai began teaching in the mid-1950s, it is reasonable to assume that there had been several other experiences of this kind. In Villasimius she had the pupils of an elementary school collect a series of plastic objects and then take them to the beach and cover them with sand and glue. Thus camouflaged, the 'finds' were placed inside some display cases, acting as memories of a future past but also giving rise to reflection on plastic and its pervasiveness, in an undoubtedly pioneering representation of its indestructible and iconic status as a future vestige of the new era. Collective action clearly raises awareness in those who participate in it, but above all it opens perspectives that the artist herself has not anticipated.

multiple attraverso l'opera d'arte: "il bambino moltiplicato incontra i tanti – io – della sua crescita affidata al gioco, alle favole, alle opere d'arte"[24]. *Reperto* (1982) è la prima azione pubblica compiuta con i bambini, ma Lai inizia a insegnare alla metà degli anni Cinquanta ed è ragionevole supporre che ci siano state diverse altre esperienze di questo tipo. A Villasimius fa raccogliere una serie di oggetti di plastica agli allievi di una scuola elementare, per poi portarli sulla spiaggia e ricoprirli di sabbia e colla. Così mimetizzati vengono inseriti in alcune teche, memorie di un passato futuro, i "reperti" sono anche una riflessione sulla plastica e sulla sua pervasività. Una suggestione decisamente precoce sul suo essere perenne e sulla sua iconicità come testimonianza futura della nuova epoca. L'azione collettiva rende evidente e possibile la presa di coscienza da parte di chi vi partecipa, ma soprattutto lascia aperte strade probabilmente all'inizio non considerate dalla stessa artista.

Questo processo aperto è visibile anche in molti dei suoi lavori su creta, dove l'impressione data da uno stampo è lasciata non rifinita, la matrice viene sì riutilizzata, ma creando manufatti sempre diversi, di fatto una sequenza di monotipi, spesso smaltati con colori sgargianti, come il turchese o l'oro, avendo sempre cura di trattare il materiale in maniera poco precisa. In questi dettagli sembra che il tocco stesso, veloce e apparentemente incurante, rispecchi un sentimento di gioia creativa quasi febbrile e di passione per una varietà di materiali, forme e colori mai esaurita. La ripetizione ossessiva di alcuni temi, simbologie o forme, così come il ricorrere, quasi ossessivo, di alcuni soggetti come la capretta e gli spiritelli delle Janas, sono prove continue di variazione sul tema, in linea con la lingua a cui essi si ispirano e che evocano: manifestazioni di un vocabolario ancestrale che vede nel ripetersi stesso una possibilità di tradizione della civiltà da cui provengono. La produzione dedicata al ricamo, e in alcuni casi al taglio, dei vestiti è in gran parte tuttora inedita e rende omaggio proprio a quel carattere di funzionalità che per Lai deve avere l'artista, senza contravvenire per questo a un compito comunemente ascritto al femminile. In uno dei suoi progetti collettivi, *La disfatta dei varani*, concepito per il paese di Camerino nel 1983, l'artista realizza alcuni animali in patchwork, unendo scampoli di stoffa insieme e riempiendo le forme di gommapiuma a simulare grandi varani. I varani avrebbero dovuto richiamare lo stemma di una delle famiglie più antiche della cittadina, i Da Varano, signori di Camerino e protagonisti di un episodio storico, avvenuto nel corso di una delle guerre fra guelfi e ghibellini nel XIII secolo. La popolazione si sente attaccata da questo tipo di intervento, forse poiché smuove coscienze e memorie storiche paradossalmente non ancora completamente metabolizzate, o forse perché il progetto dell'artista di appendere, come trofei, i varani a testa in giù su diverse facciate di palazzi storici è ritenuto offensivo. Di questo lavoro, mai realizzato, rimarranno alcuni fotomontaggi di verifica progettuale e alcuni varani. Interessante

This open process is also visible in many of Lai's terracotta works, where the impression given by a mould is left unfinished, the matrix is reused, but always creating different products – indeed a sequence of monotypes often glazed with flamboyant colours like turquoise or gold – where the material appears handled with little precision. In these details the fast and apparently careless manipulation reflects a feeling of almost feverish creative joy and a passion for an endless variety of materials, shapes and colours. The compulsive repetition of themes, symbols or shapes, as well as the near-obsessive recurrence of subjects such as the goat and the spirits of the Janas, are continuous experiments of variations on the theme, in line with the language that has inspired them and which they evoke: manifestations of an ancestral vocabulary which sees in repetition itself the possible tradition of the civilisation that originated them. Lai's still largely unknown production dedicated to embroidery and in some cases to clothes cutting marks precisely the functional role of the artist she posited, without however contravening a task commonly ascribed to the female. In one of her collective projects, *La disfatta dei varani*, conceived for the town of Camerino in 1983, the artist created some patchwork animals using remnants of fabric and stuffing the shapes with foam to simulate large lizards. These were supposed to evoke the coat of arms of one of the town's oldest families, the Da Varano, lords of Camerino and the leading figures in a historic event that occurred as part of the wars between the Guelphs and the Ghibellines in the 13th century. However, the local population felt confronted by this project, perhaps because it upset historical consciousnesses and memories that were not entirely processed, or perhaps because the artist's idea to hang the lizards like trophies upside down on the facades of several historic buildings was considered offensive. The surviving artefacts of this unfinished work amount to some preparatory photomontages and a few lizards. Interestingly, the latter – of considerable size but light and foldable so to be easily transportable – would often furnish Lai's favourite places, following her throughout her life as if to remind the artist of her defeat in the face of a community who had failed to relate to her project. In dealing with failure, Lai reveals one of the most silent qualities of her practice, which sees in the acceptance of the spectator-agent's response a principle of validity, and in the acknowledgement of difference as an opportunity to open the work up to the world that should host it.

come queste opere, di notevoli misure ma facilmente trasportabili poiché piegabili e leggere, verranno spesso allestite da Lai in luoghi da lei amati e la seguiranno nel corso della sua vita come a significare un memento della disfatta dell'artista stessa a confronto con una comunità che non era riuscita a relazionarsi con il suo progetto. Nel rapportarsi con un fallimento Lai denuncia una delle qualità più silenti della sua pratica che vede nell'accettazione della riposta dell'agente guardante un principio di validità e nel riconoscimento della differenza una possibilità di apertura dell'opera al mondo che dovrebbe accoglierla.

1 Solo negli ultimi decenni l'artista ha iniziato ad avere alcuni riconoscimenti; fino agli anni Novanta del secolo scorso la bibliografia a lei dedicata è decisamente limitata e si esplica principalmente in un'attenzione locale e a rari contributi di interesse storico-critico. La prima monografica significativa in una sede pubblica è del 1993: | The artist has received recognition only in the last few decades as up until the 1990s there was limited bibliography available dedicated to her, consisting mainly of publications of local interest and very few scholarly texts. Her first solo exhibition hosted in a public facility was in 1993: *Maria Lai. Inventare altri spazi*, catalogo della mostra | exhibition catalogue (Cittadella dei Musei, Cagliari, 1993, Scuderie di Palazzo Ruspoli, Roma, 1994), AD-Arte Duchamp, Cagliari 1993. Riferimento principale per la ricostruzione della sua vita è la monografia di | The main reference work for an account of her life and work is the monograph by E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Ilisso, Nuoro 2017.

2 Cfr. | Cf. M. Lai in *Conversazione fra Maria Lai e Nives Pala sull'intervento nel paesaggio di Ulassai*, in E. Pontiggia, *Maria Lai*, cit.

3 Sulla ricerca dell'anonimato e sulla tendenza degli artisti a disperdersi nell'opera, i riferimenti fondamentali sono: | On anonimity and the tendency of the artists to merge with their works, see the reference work by: A. Dezeuze, *Almost Nothing. Observations on Precarious Practices in Contemporary Art*, Manchester University Press, Manchester 2017; A. Rounthwaite, *Asking the Audience: Participatory Art in 1980s New York*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017; C. Spencer, *The Expanding and Disappearing Work of Art*, in "Art History", vol. 41, no. 5, novembre | November 2018, pp. 1003-1007.

4 A.M. Cirese, E. Delitala, G. Angioni, C. Rapallo, T. Casula, *Pani tradizionali. Arte effimera in Sardegna*, Editrice democratica sarda, Cagliari 1977. Sull'influenza della ricerca di Cirese sull'opera dell'artista, si veda | On Cirese's influence on the artist's production, see M. Dalai, *L'arte diventa pane, olio, parola*, in M. Dalai, S. Di Martino (a cura di | eds.), *Maria Lai. Olio al pane e alla terra il sogno. Opere e giochi per il Museo dell'olio della Sabina*, Skira, Milano 2019, pp. 49-66.

5 M. Bentivoglio, *I pani di Maria Lai*, catalogo della mostra | exhibition catalogue (Galleria Il Brandale), Edizioni del Brandale, Savona 1977, pp. nn. Il testo tra virgolette è tratto da | The quoted excerpt is from *La scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri* un pamphlet pubblicato da Martini nel 1945 e ripubblicato in | a pamphlet published by Martini in 1945 and re-published in A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di | edited by E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2001.

6 La ricorrenza del soggetto di Maria Pietra è stata analizzata da | The recurrent subject of Maria Pietra was analysed by Elena Pontiggia in E. Pontiggia, *Maria Pietra e la riflessione sull'arte*, in Idem, *Maria Lai*, cit., pp. 249-283. Per l'influenza di Salvatore Cambosu sulla sua opera, si veda: | About Salvatore Cambosu's influence on her work, see S. Campus, *Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai*, in "OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-Novecentesca", vol. II, no. 8, 2012, pp. 15-26; A.M. Montaldo, *Maria Lai e Salvatore Cambosu. Passaggi e legami tra ritmo e poesia*, in B. Casavecchia, L. Giusti, A.M. Montaldo (a cura di | eds.), *Maria Lai. Ricucire il mondo*, catalogo della mostra | exhibition catalogue (Palazzo di Città, Cagliari, MAN - Museo d'arte Provincia di Nuoro, Nuoro, Stazione dell'Arte, Ulassai, 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 22-27.

7 Per una analisi dettagliata di quest'opera, si rimanda a | For a detailed analysis of this work, see D. Mariani, *L'arte ci prende per mano. Incontrare e partecipare*, in L. Lonardelli, B. Pietromarchi (a cura di | eds.), *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra | exhibition catalogue (MAXXI, Roma, 2019-2020), 5 Continents, Milano 2019, pp. 198-209.

8 Sulla lettura della sua opera in riferimento alla ricerca relazionale, si veda il saggio di | On the interpretation of her work within the framework of relational art, see E. Pontiggia, *Gli anni Ottanta. Fra azioni collettive, teatro e fiabe*, in Idem, *Maria Lai*, cit., pp. 193-247.

9 M. Venturoli, *Maria Lai*, catalogo della mostra | exhibition catalogue, Galleria del Centro, Imola 1977, pp. nn.

10 Per una analisi della funzione della famiglia nel contesto socio-culturale italiano di questi anni, si veda | For an analysis of the function of the family in the Italian socio-cultural context of those years, see P. Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, società, Stato*, Einaudi, Torino 1998. Per una panoramica del fenomeno del consumo e della sua rilevanza nel processo di revisione identitaria dell'Italia del dopoguerra, si veda | For an overview of consumerism and its relevance in the changing face of postwar Italy, see S. Cavazza, E. Scarpellini (a cura di | eds.), *Storia d'Italia. I consumi. Annali 27*, Einaudi, Torino 2018.

11 C. Di Giovanni, *Ansia di infinito. Maria Lai*, SGR Studio, 2019, poi pubblicato in | later published in Idem (a cura di | ed.), *Ansia d'infinito*, Condaghes, Cagliari 2013.

12 L'episodio è ricordato in | This moment is recalled in E. Pontiggia, *Maria Lai*, cit., p. 151.

13 Per una riflessione sulle relazioni fra artista e partecipanti, si veda | For further discussion on the relationship between the artist and the participants, see B. Casavecchia, *"Cerco solo compagni di gioco": Maria Lai tra collettività unanime e play-community*, in B. Casavecchia, L. Giusti, A.M. Montaldo (a cura di | eds.), *Maria Lai*, cit., pp. 178-185.

14 Per una ricognizione di queste esperienze, si veda | About this experience, see A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Fondazione Passaré-Quodlibet, Milano-Macerata 2016.

15 La complessa formazione dell'identità dell'artista è affrontata in | The complex formation of the artist's identity is discussed in E. De Cecco, *Maria Lai. Da vicino, vicinissimo, da lontano, in assenza*, Postmedia Books, Milano 2015.

16 A. Janin, *Memoria come necessità*, AD-Arte Duchamp, Cagliari 1993, p. 37.

17 Si veda in particolare il documentario | See in particular the documentary C. Di Giovanni, *Ansia di infinito*, cit.

18 La Sardegna è peraltro un campo di sperimentazione originale e innovativo per il muralismo, si veda la ricognizione dei principali episodi muralisti in | Sardinia constitutes an original and innovative territory for muralist experimentation. For an overview of the most important muralist works, see G. Concu (a cura di | ed.), *Murales: l'arte del muralismo in Sardegna*, Imago, Nuoro 2012.

19 M. Picciau, *Maria Lai dagli esordi agli anni romani*, in B. Casavecchia, L. Giusti, A.M. Montaldo (a cura di | eds.), *Maria Lai*, cit., p. 98.

20 La letteratura sarda del secondo Novecento è oggetto di una particolare attenzione da parte della critica, per un panorama di riferimento | Sardinian literature from the second half of the 20th century has attracted much scholarly attention. For an exhaustive overview, see C. Lavinio, *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Bulzoni, Roma 1991.

21 Per questo particolare | About this particular detail, see M.L. Frongia, *Maria Lai: Filogenesi di una ricerca innovativa*, in B. Casavecchia, L. Giusti, A.M. Montaldo (a cura di | eds.), *Maria Lai*, cit., p. 106.

22 C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di rivolta femminile, Milano 1974.

23 Un recente approfondimento del rapporto fra arti visive e deculturizzazione si è svolto in occasione della mostra | A recent reflection on the relationship between visual art and deculturization took place during the exhibition "Doing Deculturization", a cura di | curated by I. Lafer, Museion - Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano, Bolzano 13/04 - 03/11/2019.

24 F. Di Castro, M. Lai, *La pietra e la paura*, AD-Arte Duchamp, Cagliari 2006, p. 12.